



## **Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化**

Journal of Global Cultural Studies

**2 | 2007**  
**Varia**

---

# Chinglais : l'art de Xu Bing

Evelyn Nien-Ming Ch'ien

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/82>

DOI : 10.4000/transtexts.82

ISSN : 2105-2549

### **Éditeur**

Gregory B. Lee

### **Édition imprimée**

Date de publication : 1 janvier 2007

Pagination : 48-58

ISSN : 1771-2084

### **Référence électronique**

Evelyn Nien-Ming Ch'ien, « Chinglais : l'art de Xu Bing », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 11 juin 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/82> ; DOI : 10.4000/transtexts.82

---

## Chinglais : L'art de Xu Bing

EVELYN NIEN-MING CH'EN

---

Towards the end of the 1980s, Xu Bing worked for five years, manipulating more than 4000 Chinese characters, adding or removing some of their appendages to relieve them of their comprehensible idiosyncrasies as signs of the Chinese language. He thus created what he called the “Tianshu”, the book (shu) of the sky (tian). This work compels us to rethink the properties of language. The *Tianshu* is not merely the artistic project of an eccentric, it is a vision of language infused with politics. Xu Bing created a paradox: a complex and diverse semiotics directed against the idea of usefulness to the community. He created a negation of language. From its lack of meaning, the *Tianshu* thus produces the same affective reaction as to a language we do not know, or to a dead language – extinct with its last speakers. It denies reality. Through the *Tianshu* and the rest of his work, Xu Bing does not intend to kill language but rather conceive a language beyond human authority.

---

L'idée semble simple, mais son « exécution » a pris plusieurs années. Vers la fin des années 1980, Xu Bing travailla pendant cinq ans, manipulant, enlevant ou ajoutant certains de leurs appendices à plus de 4000 caractères chinois, pour leur ôter leurs caractéristiques de signes compréhensibles de la langue chinoise. Il a ainsi créé ce qu'il appela le « *tianshu* », livre (shu) du ciel (tian). Grâce à ce procédé, il tuait en quelque sorte, la langue chinoise et sa calligraphie dans son projet artistique. Cette véritable « exécution » est devenue publique en un objet d'art exposé au monde en 1988. Le germe de son idée pourrait bien trouver son point d'origine dans son amour de l'art, de la langue, et puiser à l'influence de sa vie quotidienne sous la révolution culturelle chinoise.

La révolution culturelle fut également une révolution linguistique pour la Chine, au cours de laquelle les caractères simplifiés ont été popularisés par Mao. Pour Xu Bing, graphisme et langage se sont donc entremêlés pendant son jeune âge. Adolescent dans les années 1960, il est un avatar de la Révolution Culturelle. Enrôlé jeune dans les Gardes Rouges, sa tâche consistait à composer des bannières pour la propagande. Ironiquement, la calligraphie qu'il créa au service de la révolution est l'héritage culturel de son père, historien de l'université de Pékin, démis lors de la révolution et envoyé en camp de travail. Les créations propagandistes de Xu Bing se donnaient pour ambition de transformer les caractères en art, en combinant par exemple quatre caractères pour créer une pièce d'art folklorique.

Selon Britta Erickson, « un lien clair semblait exister entre ses caractères dénués de sens et les textes sans signification qui avaient inondé le paysage culturel de la révolution. Ils avaient également un lien avec les plus récentes publications officielles – toutes aussi vides de sens. »<sup>1</sup> Tout est devenu très explicite dans le travail de Xu Bing avec la parution de la première version du *Livre du ciel*. Erickson poursuit : « l'installation du *Livre du ciel* est composée de livres ouverts et exposés sur des stèles basses, de panneaux de texte accrochés aux piliers et aux murs, et de trois longs rouleaux grimant au plafond, se drapant en arcs pour retomber ensuite du plafond. » Immédiatement, cette installation causa un grand remue-ménage, sans précédent dans le monde de l'art. On assista à plusieurs types de réactions. D'abord, les gens répugnèrent à croire que le texte de cette impressionnante entreprise était complètement inintelligible. Les idéogrammes inventés ressemblaient à ce point à de véritables caractères qu'ils passèrent des jours à en chercher un qui soit porteur de sens... . En fait, depuis l'exposition, les aficionados du *Livre du ciel* ont découvert plusieurs caractères authentiques – la plupart très obscurs - que Xu avait réinventés par inadvertance. Autre réaction : les visiteurs de l'exposition furent consternés par le fait que quelqu'un puisse consacrer tellement de temps et d'énergie à créer un texte illisible. La troisième réaction, plus profonde, fit que beaucoup se sentirent submergés par un sentiment d'accablement mêlé de déception, de tristesse, d'oppression, et d'émerveillement. L'exposition suscita de nombreux qualificatifs, dont la liste descriptive va de « époustouflant » et « chambre funéraire », en passant par « effrayant », « accablant », « prodige de manipulation » jusqu'à « merveille de la civilisation chinoise. »<sup>2</sup> Pour les locuteurs non-chinois, l'esthétique des idéogrammes nés de la main de Xu Bing distille une grande beauté

<sup>1</sup>Britta Erickson, *Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning without Words*, Sackler Gallery: 2001 Smithsonian Institution.

<sup>2</sup>Erickson.

artistique. Quant aux locuteurs chinois, ils vivent douloureusement ses signes à l'esthétique séduisante qui ne leur offrent pas le confort de l'intelligibilité. Russell Panzcenko, conservateur de l'exposition à sa création constata : « j'ai été très impressionné par son adhésion à l'esthétique chinoise, mais en même temps par son absence de sens en chinois. » Beaucoup de débats se sont ouverts dans les universités en réaction à l'oeuvre exposée. Beaucoup d'étudiants chinois ici à Madison sont venus dans mon bureau et m'ont demandé, « pouvez-vous me dire de quel dialecte il s'agit ? ». Beaucoup ont refusé de croire qu'il n'y avait là aucune signification. Xu a vraiment fait beaucoup de recherches sur différents dialectes, et à différentes époques de l'évolution de la langue chinoise pour éviter un chevauchement d'idéogrammes déjà existants.

Xu Bing explique ainsi sa motivation à créer l'exposition du *Tianshu* : « Juste après la libération beaucoup de gens portaient des T-shirts aux inscriptions dénuées de sens, mais ces personnes continuaient à passer par la calligraphie pour transcrire leur désirata. J'ai mixé ces deux tendances : en changeant les signes et leur calligraphie. A première vue, ils semblent familiers, mais si on les examine avec attention, ils sont bizarres [dans l'exposition de BKS]. Les Chinois penseront que c'est de la calligraphie mais ne pourront pas la déchiffrer. En ceci, j'ai créé une expérience basée sur la rupture. Pour simplifier, on peut dire que la forme et le fond sont dès lors modifiés : je touche non seulement à la calligraphie mais aux mots eux-mêmes.»<sup>3</sup>

Perry Link fait ressortir combien cette intrigante expérience, inscrite au coeur de l'écriture de la langue même, s'attaque à un élément fondamental de l'identité chinoise.<sup>4</sup> Link décrit la lecture d'une poésie qu'il a composée en utilisant des phonèmes qui ne sont pas chinois-par exemple, « dua » - mais qui dérivent d'éléments qui entrent dans les sons chinois, tels que les sons rétroflexes. Il invente cette poésie en charabia chinois-et enregistre des réactions bien différentes de celles provoquées par le travail de Xu Bing. Ses sons n'ont pas dérangé les auditeurs. Plusieurs personnes déclarèrent même qu'ils sonnent comme un autre dialecte. « Bien sûr, » s'est-il dit, « le chinois compte des centaines de dialectes. Bon nombre d'entre eux sont mutuellement inintelligibles, et les Chinois sont accoutumés à d'autres prosopées qu'ils identifient sans problème comme chinoises. » Mais il n'en est pas de même pour les caractères. Ils sont – ou sont supposés être - standard

<sup>3</sup>Interview avec l'auteur, 31 décembre 2005.

<sup>4</sup>Perry Link, *Persistence and Image in the Art of Xu Bing*, Jerome Silbergeld and Dora C.Y. Ching (editors.), *Persistence | Transformation: Text as Image in the Art of Xu Bing*, Princeton, NJ: PY and Kinmay W. Tang Center of East Asian Art, 2006, 54.

partout. Ainsi Xu Bing est-il un empêcheur de tourner en rond : ses étranges caractères déroutent, alors que des phonèmes exotiques ne provoquent pas de telle réaction. Les observations de Link sur l'importance de l'écriture dépendent de ses origines, car il vient d'une culture où l'oral et l'écrit ont une importance équivalente - en effet, si l'anglais écrit s'est beaucoup transformé depuis son origine, l'écriture chinoise, elle, a été largement préservée. Certains pourraient même penser que l'anglais s'est érodé. D'autres pensent la variété de ces avatars en un démantèlement ou « ravalement », en un aboutissement à un globish ; ou comme je l'ai exposé dans mon ouvrage de 2004, à la naissance d'« étranges anglais ».

Les Américains sont habitués à s'amuser avec l'anglais, alors que toute transformation de l'écriture chinoise s'accompagne de discussions politiques à l'image de celles de l'Académie Française exerçant son influence sur n'importe quelle modification de la langue française. Perry Link dit : « même lorsque Mao a songé à latiniser le chinois, il ne pouvait s'empêcher de considérer l'écriture chinoise comme le socle de la langue, voyant dans sa calligraphie une aptitude à la maîtrise de l'espace, l'identifiant à la puissance de l'écriture sur la parole. » Il poursuit : « En Chine, la calligraphie, comme la poésie, a maintenu sa puissance implicite en dépit des érosions de la révolution et de la modernisation ». <sup>5</sup> Alors qu'il appelait à la révolution totale, Mao Zedong a involontairement souligné le lien traditionnel que les caractères écrits entretiennent avec des valeurs centrales telles que la moralité et l'identité en prêtant sa propre calligraphie à l'effigie du *Journal du peuple* (qui existe toujours aujourd'hui), à la gare de Pékin, et, comme Richard Kraus l'a précisé, en d'innombrables autres endroits... y compris les moustiquaires de l'école normale de Fujian. L'écriture, comme forme en soi, est ainsi très importante pour la culture chinoise. Xu Bing s'appuie fortement sur elle comme socle de la culture chinoise pour aboutir à son impact artistique. Il la défie en tant que forme de la culture, insinuant que le respect sacré du peuple pour l'écriture ne pourrait n'être qu'une ruse de la culture. La clef de son art de la représentation ne se révèle-t-elle pas dans le fait que jamais il n'appelle le *Tianshu* langue ? A l'égard de son public, il fait une distinction entre sa propre sémiotique et l'écriture : il indique clairement qu'il a bien créé la première mais pas une langue. Il est important de noter que le « Chinglais » est qualifié de langue alors que le *Tianshu* non. Le *Tianshu* ne peut pas être reconnu comme une langue privée, par exemple, puisque qu'elle n'a pas un seul utilisateur. Le créateur lui-même ne peut utiliser ses symboles pour faire partager une signification tout simplement parce qu'il n'a assigné aucune signification à ses caractères. Xu Bing indique : « j'ai très

---

<sup>5</sup>Link.

sérieusement travaillé à quelque chose qui ne parle de rien... j'ai utilisé toutes les méthodes possibles pour obtenir la légitimité de ce travail, tout en enlevant, en même temps, complètement tout contenu ».<sup>6</sup> Xu Bing remarque que la puissance de l'artiste augmente en travaillant ses ambitions.

En termes linguistiques et pratiques, il n'y a cependant aucun véritable dictionnaire possible, aucune correspondance avec la réalité, comme nous en avons l'habitude dans le langage. De plus, le *Tianshu* est un parasite linguistique au regard d'une vraie langue, le chinois.....une telle proximité théorique (car à un fragment près ses caractères ont tout d'idéogrammes chinois) l'a pourvu d'un provisoire « asile » linguistique, mais son privilège s'est atrophié aux yeux de la communauté du fait qu'il n'était pas une langue. Il est devenu un objet fabriqué curieux, prêt à s'enfoncer dans sa propre extinction, condamné à un destin d'objet d'art grandiose. Le *Tianshu* n'est pas simplement le projet artistique d'un excentrique ou une preuve de plus que la puissance sociale contribue à la viabilité de la langue. C'est une vision du langage infusée de politique. Sans commentaire sur la langue et la signification, il perd beaucoup de sa puissance esthétique. Xu Bing a créé un paradoxe : une sémiotique complexe et diverse dirigée contre l'idée d'utilité à la communauté. Il a créé une négation de la langue. Ainsi le *Tianshu*, dans son manque de signification, produit la même réaction affective qu'une langue que nous ne comprenons pas, ou qu'une langue morte - éteinte en même temps que ses derniers locuteurs. Elle refuse la réalité. Elle ne meurt pas avec la réalité, comme la langue Shu de Nu, par exemple, qui a trépassé avec son dernier utilisateur, l'année dernière. Cette langue réservée aux femmes - comme certains le présument - s'était développée à l'occasion des besoins de la rhétorique féministe - mais est maintenant tombée en désuétude. Cependant que la négation de la langue de Xu Bing n'est pas une forme d'extinction, mais une annihilation de la structure inhérente à l'existence de toute langue.

De plus, son point de départ est de proposer un système symbolique sorti de nulle part, original, et sans aucune évolution. La sémiotique comprise par beaucoup de linguistes et de scientifiques cognitifs, est pour eux l'origine même de la capacité à créer une langue. Je ne prétends pas savoir si notre capacité à jouer avec des symboles est innée ou partiellement acquise, mais je dis qu'employer une langue et employer des symboles ne vont pas nécessairement de pair. C'est être en opposition frontale à l'idée mise en avant par Terrence Deacon, un neurologiste d'envergure. Il dit que les humains sont des êtres symboliques sans commune mesure avec les animaux, et qu'une telle situation nous a rendus seuls capables d'utiliser une

---

<sup>6</sup>Interview avec l'auteur 31 décembre 2005.

langue. En affirmant cela, à savoir que l'usage symbolique n'implique pas l'usage du langage, je ne dénie pas l'impact significatif de la sémiotique sur la vie humaine. Xu Bing a identifié l'importance et le rôle principal que la sémiotique joue pour les êtres humains. L'objectif de son projet est de contrer l'hypothèse selon laquelle les signes auraient automatiquement une autorité culturelle. Xu Bing prolonge son exploration de la puissance symbolique pour en montrer l'influence courante sur l'expérience humaine. Xu Bing continue à explorer la capacité de la symbolique, touchant l'expérience humaine, porteuse de la conscience de soi, de la conscience de notre propre humanité et d'une foule d'autres éléments qui commandent à notre comportement. Afin de démontrer que les humains sont affectés par la symbolique – il a commencé à travailler étroitement avec des animaux, montrant combien la présence de la langue les affectaient peu contrairement aux êtres humains : le sens de soi des porcs n'est pas affecté par le fait d'avoir la peau imprimée. Déjà l'assistance s'amuse, s'étonne, s'offusque de la collision entre les symboles et les porcs. Il y a dans chaque pas de l'existence humaine une culture entière de la sémiotique, et elle a sans doute pris la place des dieux invisibles que les humains honoraient par le passé. Hormis une riche culture matérielle, nous avons également une riche culture symbolique, qui, je le crois, est une extension de la matérialité. Notre respect, notre crainte, notre pleine conscience devant le mot écrit reste un phénomène sans égal dans la culture. L'écriture et la lecture sont incontestablement associées à des sentiments sublimés. Mais seule la sémiotique à l'instar de celle du *Tianshu* est destinée à devenir l'art le plus distingué.

Je crois que sa confrontation à la logique linguistique est un tour pessimiste ou cynique sur la façon dont la langue devrait fonctionner, ou des pires scénarios où elle peut s'aventurer dans une sorte de perte de sens ou de rupture avec l'expérience vécue. En certaines circonstances, notre respect de la langue écrite pourrait être désorienté ou trompé; Xu Bing a vécu une telle période. Mais sa perspicacité s'adresse également à un phénomène plus grand, à notre opiniâtreté à imprégner la langue d'intention ou d'utilité. En partie, c'est cette analyse que je me proposais dans *Weird English*, c'est-à-dire de déterminer quelles formes de langue nous portent au plus près de l'expérience vécue, et quelles sont celles qui nous en éloignent le plus à l'instar du jargon.

Le travail de Xu Bing a, à la fois, frustré et encouragé son public. Son travail est une démonstration de l'arbitraire à l'œuvre dans l'assignation d'un sens à des symboles ou à l'écriture, mais aussi le constat que l'instinct de communication est fondamentalement opérationnel, utilisant n'importe quel média. Il montre aussi sa capacité à rendre superflus tous les doutes soulevés par son caractère arbitraire.

Nous créons du langage même si nous pensons qu'il est seulement compris par les dieux, voire par personne. Notre besoin de communiquer est si fondamental – comme notre sentiment de vulnérabilité dans le monde – qu'il a un résultat matériel prodigieux, aussi bien dans l'art que dans la langue.

Ce jeu de caractères, cette sémiotique, exprime-t-elle quelque chose, ou a-t-elle la moindre signification ? Elle semble avoir toutes les particularités de la langue ; elle possède un dictionnaire (non fonctionnel) et s'écrit sur des pages de livres ou sur des rouleaux. Xu Bing respecte tous les contextes traditionnels dans lesquels nous trouvons la langue, à la mode de Pékin, il a engagé une maison d'édition pour produire plusieurs centaines de livres. Il a composé les caractères lui-même, et créé un glossaire qui relie ses 4000 curieux caractères à d'autres caractères non-chinois, dépourvus de sens. Force est de constater combien sa systématique respecte et reproduit les étapes d'évolution de la langue pour accroître son impact sur la communauté. « J'étais intéressé par le chinois dans tous ses aspects : la manière de le lire, l'art de la reliure, etc. Mais quelle est la valeur sémantique de ces variantes ? Pour moi, c'était également ce qui se jouait en abordant une nouvelle langue. J'espérais me représenter comment faire usage de l'anglais, mais au début je n'y arrivais pas ».<sup>7</sup> Il écrit également dans un essai édité en 2006 : « mes objectifs furent atteints non seulement par des moyens conceptuels, mais également par la façon dont je me servais de la spécificité de chaque matériau et ai contrôlé chaque détail, tel que les dimensions, le modèle des livres, les marges, le nombre de lignes par page, le nombre de mots par ligne, l'espace entre les mots, la police de caractère, etc. Le succès d'une telle entreprise s'obtient par le contrôle le plus précis des matériaux. C'est le devoir de l'artiste, en tant qu'artisan. Prenez, par exemple, pourquoi j'ai choisi de créer le *Livre du ciel* en utilisant le Song Ti ( le modèle du style Song). Le Song Ti a été créé et affiné par des artisans sur plusieurs générations pendant les dynasties Song et Ming où il était plus facile de graver les lettres de cette écriture. Les artisans continuèrent à s'inspirer de ses lettres. Quand j'ai créé les tablettes pour le *Livre du ciel*, j'ai employé le même procédé. Depuis que le Song Ti était manuscrit de référence pour la calligraphie, les textes du Song Ti avaient gagné en reconnaissance et en légitimité, et exigeaient le plus grand sérieux. C'est pourquoi j'ai découpé, imprimé et relié le *Livre du ciel* en utilisant le modèle de référence officiel qu'est le Song Ti. »<sup>8</sup> En reproduisant toute cette activité exclusive à la langue chinoise – pour une sémiotique sans sens – il transcende la spécificité de la langue chinoise, mais également la spécificité de n'importe quelle langue. Son but

<sup>7</sup>Interview avec l'auteur 31 décembre 2005.

<sup>8</sup> Jerome Silbergeld et Dora C.Y. Ching (sous la direction de), *Persistence\Transformation: Text as Image in the Art of Xu Bing*, Princeton, NJ: PY and Kinmay W. Tang Center of East Asian Art, 2006, 103.



artistique plutôt que de diffuser la connaissance de la communauté, se focalise sur sa présentation, son édition, et sa diffusion. Il éclaire ainsi l'étrangeté du processus : nous pouvons parfois reproduire un travail pour susciter une réponse, mais à quoi bon si tout cela n'a aucun contenu linguistique ?

Nous nous concentrons plutôt sur ces actes que sur les significations attachées au formalisme. Xu Bing nous incite à prendre conscience des habitudes qui nous dirigent quand nous sommes en interaction avec l'écriture. Il continue son activisme et sa tentative de désorientation. Dans un numéro récent de *City*, un magazine d'art de Hong Kong, il a édité un essai où il joue avec l'orientation du texte afin de surprendre le lecteur dans ses propres habitudes de lecture. L'essai devrait être lu verticalement, de la droite de la page vers la gauche, plutôt qu'horizontalement. Les habitudes culturelles ont évolué au fur et à mesure que la lecture se généralisait. Les conventions que Xu Bing observe et auxquelles il se confronte - comme des modèles des systèmes d'écriture, la présentation, la distribution - éclairent la propension humaine à l'accumulation. Nous voyons clairement la prolifération matérielle, la prodigalité de la création humaine. Langage étrange poussé à son paroxysme : nous sommes dans tous les trucs qu'utilise la langue quand nous sommes au cœur du *Tianshu*, une langue que personne ne comprend y compris son inventeur. C'est sans référence. Mais Xu Bing veut indiquer un phénomène : ce qui initie la plupart du processus de création linguistique relève de la propension au travail. D'autres spécialistes affirment que derrière l'attitude de Xu envers ses propres projets, résonnent les philosophies Taoïste et Zen. L'idée de tuer la langue ne lui était sans doute pas centrale, son but était plutôt de concevoir un langage au-delà de l'autorité humaine. Gao Menglu décrit la méthode de Xu pour créer le *Livre du ciel* : « s'asseoir dans une petite salle, créer et découper des milliers de faux caractères chinois, un à la fois chaque jour, puis les ranger dans des blocs imprimés et les relier dans des livres ; en imprimer et en assembler d'autres sur des rouleaux pour les relier ensemble en de nouveaux rouleaux de plusieurs mètres de long ». Tout ce travail fut considéré par Xu Bing comme une sorte d'entraînement. Il reflète sa croyance en une seule vérité : s'investir jour après jour, heure après heure, dans un solide travail, le même genre de travail manuel répétitif d'un fermier de village. Qu'est-ce qui dès lors est vrai ? Le processus, la répétition sont vrais ; ces réalités ne peuvent être appréhendées qu'au travers de l'expérience. Xu Bing considère tout ceci comme l'accomplissement le plus élevé (zonggao). Russell Panzcenkole, conservateur des œuvres de Xu - objets exposés d'abord au musée d'Elvehjem (maintenant musée de Chazen) à l'université du Wisconsin - n'approuve pas l'opinion selon laquelle les travaux de Xu seraient des actes de méditation, insistant sur le fait qu'ils sont un travail - actes d'une

discipline exigeante.<sup>9</sup> « Quand il était ici dans les années 1990, il m'a dit quelque chose dont je me souviendrai toujours. La chose qui l'intrigue est la futilité du travail humain. Prenez l'exposition « Les fantômes martelant la grande muraille de Chine » (et constatez) le nombre d'années, les vies qu'elle a prises. Pourtant la muraille tombe maintenant en ruine. Et tout cela semble ne plus avoir aucun sens. Mais, ai-je dit à Bing, en même temps votre travail est plus intensif que beaucoup d'autres. Il ressent le besoin d'être très actif, et il travaille plus d'heures que n'importe qui. Ainsi la futilité du travail humain combinée à l'économie qu'il crée, forment une contradiction intéressante. C'est vraiment un ouvrier acharné, et ce qu'il fait est bien plus que de la méditation. En Chine, pour aller jusqu'au bout, il a dû vraiment travailler très dur ; cela n'a aucune commune mesure avec le fait d'éditer un livre ou de faire un succès populaire sur lequel se reposer pour le reste de sa vie. Cette façon d'agir est pour beaucoup sa discipline. »

Xu Bing modifie non seulement le chinois, bien que son identité soit définie par lui; mais son activité est un démantèlement du réceptacle culturel, une déconnection d'avec des relations qu'il prédéfinit de sa vie. Esthétiser la langue est une façon de se distancier de soi-même de ses propres assujettissements.

Ce qu'il continue de faire dans nombre de projets aussi bien en chinois qu'en anglais. Dans son projet de lac vitrifié, il a créé un tourbillon de lettres anglaises ( à partir d'un paragraphe de Thoreau) lisibles seulement sous certains angles. En réalisant tous ces projets, Xu Bing indique clairement que la conception et la représentation de la langue touchent profondément à son sens. Nous sommes entraînés à lire d'une certaine manière; nos habitudes linguistiques sont développées; mais lorsque notre perception est l'objet d'une perturbation, lorsque nous rencontrons la langue dans un contexte nouveau, nous sommes secoués hors de ce cadre de l'habitude et notre appréciation pour le langage se tourne vers l'esthétique et l'art, plutôt que vers sa fonction de communication ou d'étiquetage à redéfinir le monde en nos propres termes. Panzcenko affirme que les recherches artistiques de Xu Bing sont des célébrations de la transformation scripturaire en art. Mais, en ce qui me concerne et pour finir - parce que pour moi les concepts sont fascinants mais l'art visuel doit être visuel, la première qualité de son art est d'être visuellement très marquant. L'une des choses que Xu Bing apprécie le plus est la beauté du langage, la forme qu'il prend, sa beauté plastique. C'est ce qui l'a toujours intrigué. En Occident, la beauté qui s'attache à la façon dont quelque chose est écrit est maintenant hors de propos. Aux XVIIIème et XIXème siècles, la

---

<sup>9</sup>J'ai interviewé Panzcenko le 17 février 2006. Il me raconta sa rencontre avec Xu Bing quand celui-ci venait d'arriver aux Etats-Unis.

calligraphie était admirée, mais au XXI<sup>ème</sup> siècle nous n'apprécions plus vraiment la beauté esthétique de l'alphabet. En fait, nous pouvons parfois à peine lire l'écriture occidentale. En chinois, la façon dont les choses sont écrites, leur qualité esthétique et leur sens ont une égale importance. La calligraphie est encore fortement respectée, et la qualité de l'écriture est très importante. Mais elle exige beaucoup de pratique et de travail. Force est de constater que Xu Bing met à jour les différences entre le chinois et l'anglais en montrant que des mots anglais peuvent être identifiés dans une configuration différente, mais que – pour être en bonne et due forme – les lettres chinoises ne peuvent pas avoir des tailles uniformes. Dans la sensibilité chinoise, il joue subtilement avec la configuration des lettres pour mettre en évidence les radicaux – composants des caractères – encore relayée par le soin de sa touche assurant son plein effet esthétique. Les boîtes sont des récipients pour de plus petites pièces, et les paires de lettres (qu'on y trouve) singent souvent la forme d'un radical composé d'une paire de composants chinois. Equilibre et beauté vivent dans la géométrie de la calligraphie. Cela ne peut être l'œuvre que d'un connaisseur du chinois; il signe d'un geste qui va du chinois et se déplace vers l'anglais, cela n'a rien à voir avec du Chinglais harmonieux ou équilibré, c'est une sorte d'anglais sinoïsé. Xu Bing montre – en une inversion peu commune, comment la langue peut être transformée pour devenir de l'art, défiant l'habituelle démonstration occupée de transformation ou d'étymologie de la langue. Xu Bing capture les moments et les techniques au travers desquels les marques se transforment en écriture et vice-versa. Si la vie de la langue exige la construction active de relations au sein d'une communauté vivante, comment pouvons-nous classer les langues qui n'ont plus aucune activité relationnelle ? Nous les appelons souvent langues mortes, tel le latin ou l'ancien égyptien. Dans certains cas, nous qualifions ces derniers langages d'arts inusités. Xu Bing avec sa construction d'une nouvelle langue, nous oblige à repenser les propriétés du langage. Il dit : « une langue est un outil fait pour un usage pratique. Elle existe pour son utilité, son adéquation, mais elle est également employée par des puissances politiques ». Il ajoute que son expérience de Chinois lui a montré à un très jeune âge son caractère arbitraire, et tout ce que cet arbitraire devait aux lubies des autorités gouvernementales. Le fait d'en être conscient s'est confirmé lors de son expérience enfantine, durant la réforme de la langue de Mao Zedong. « Nous employions certains caractères, certains jours, puis ensuite, il nous était recommandé de ne plus les utiliser, et nous avions alors un autre système à apprendre. D'une certaine façon cela m'a libéré de l'idée que le langage devait être rigide – ce qu'il doit quand même être dans une certaine mesure. » Les expériences de Xu en font le plus célèbre maître des jeux sur le langage – sa position unique lui épargnant de sentir que le fondement de la langue repose sur sa valeur de communication – à la différence de

la plupart des populations, qui se développent conditionnées par le système linguistique de leurs origines. La dépendance de la communauté à la langue est un concept que nous intégrons à un âge relativement jeune, bien que pour la plupart d'entre-nous, nous ayons aussi une expérience du sentiment d'altérité ou de distance à la langue - grâce aux autres cultures ou dans les moments où la langue nous trahit.

Le jeu de Xu avec la langue peut également être interprété comme une désillusion sur la capacité de la langue à imposer la culture. Grâce à ses différentes interactions, il montre que la culture décide de la langue. Mais la culture ne peut être utilisée d'un bon ou d'un mauvais côté pour décider de l'usage de la langue, et dans ces expositions il fait la démonstration de ces deux modes. Dans une interview avec Vivienne Tam il dit : « aujourd'hui, pour ma propre génération d'artistes - et la vôtre aussi je pense - notre fond culturel est assez flou. Sur le continent, nous avons reçu un soi-disant fond culturel chinois, mais il n'avait pas de liens directs avec la culture traditionnelle chinoise, parce que Mao avait déjà remanié cette tradition. La culture que nous avons acquise était celle de Mao, pas vraiment la culture traditionnelle, et pas non plus la culture occidentale, puisque Mao était opposé aux idées étrangères. Il a voulu faire une culture totalement nouvelle. Dans les années 1980, les grandes portes de la Chine se sont ouvertes, et tout à coup il y a eu un mélange des cultures, incluant le capitalisme. Je suis parti aux États-Unis en 1990, une culture totalement moderne. Ma culture personnelle s'est vraiment brouillée, mélangeant différents niveaux. Maintenant, je me sens sur la frontière entre deux cultures. En fait, c'est un endroit qui offre beaucoup de possibilités, où je sens vraiment un futur. »<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Interview avec Vivienne Tam.

**NDLR : Liens internet où trouver des œuvres de Xu Bing:**

[www.xubing.com](http://www.xubing.com)

[www.qag.qld.gov.au/collection/contemporary\\_asian\\_art/xu\\_bing](http://www.qag.qld.gov.au/collection/contemporary_asian_art/xu_bing)